

# 奢则不逊，俭则固；其不逊也，宁固

蒋泽金

—

——北京保利剧院昆曲

## 《桃花扇》之观后感

自从中国昆曲于 2001 年 5 月 18 日被联合国教科文组织命名为“人类口头遗产和非物质遗产代表作”的称号之后，这项几乎奄奄一息的传统“玩意儿”居然一夜爆发成为家喻户晓的舞台艺术。所谓“人怕出名猪怕肥”，至此昆曲就十分无奈的变成当代戏剧人士所把弄的对象，恨不得它立刻换上洋装西服，迅速变身成为举世共戴的戏剧形式。从去年的《牡丹亭》、《长生殿》到最近的《桃花扇》，人们似乎都在无所不用其极的将各种现代戏剧的概念加诸其身，因而使得昆曲艺术中程序化的外在表演与写意性的内在精神都倍受冲击。三月十九日北京保利剧院上演了一场由田沁鑫导演的“传承版”《桃花扇》。全剧大致分为两个部份，前半部由青少演员来担纲，后半部由老牌名角来挑梁。就在这种新旧交替、师徒传承的尖锐对比下，现场观众不仅目睹了当前戏剧舞台的荒诞与失序，更感悟了中国传统艺术的彷徨与悲凉。

昆曲是我国传统戏曲中最古老的剧种之一，创始于元末明初之际，从时间上来推算应该有七百年的发展过程。根据魏良辅《南词引证》的记载：“元朝有顾坚者，虽离昆山三十里，居千墩，精于南辞”、“善发南曲之奥，故国初有昆山腔之称”[1]。昆曲后期的发展越来越向“案头文学”靠拢，演剧的文本变得十分冗长，舞台语言流于刻板形式，并且充满隐晦的意境，使得只有文化人与高雅格调的观众才能充分理解个中的含意。昆曲的艺术审美与京剧截然不同，若以舞台形式来比对两者的性格，京剧算是大家闺秀，昆曲则为小家碧玉。传统京剧在舞台上气势磅礴、雍容大度，举手投足之间充满恢弘的阳刚之气，能够给予观众外在感官上的刺激与享受。昆曲在舞台上的表现珠圆玉润，手舞足蹈之间情感细腻而丰富，透过词曲与身段的双重解释，将角色心灵深处的内在情结宣泄无遗。换句话说，京剧的演出比较倾向于表象的“剧场性”

(theatricality)，宜于高大的舞台来维持剧种本身的气势与性格；昆曲演出则讲究内在波折的“戏剧性”(dramatism)，描绘心灵深处的冲突、挣扎、苦恼，观赏者必须依赖近距离的倾听意会，才能够充分理解个中隐然的悠雅意境。无可置疑，这次《桃花扇》的演出确实有别于任何形式的传统昆剧，诸如透明化的演出格局、疏离性的运动走位，舞台观的捡场换景、后置式的文武乐场，以及精美绝伦的丝绣工艺、变化多端的舞台装置……等。然而，这一系列行之于外的西方戏剧导演手法，却不断与传统昆曲艺术的内在本质发生齟齬，予人一种灵肉分离、华而不实的突兀情感。子曰“奢则不逊，俭则固；其不逊也，宁固”[2]。昆曲既然被世人称之为百花园中的一朵“兰花”，肯定有其自身的艺术规则与审美标准，任何形式的锦上添花或是画蛇添足，恐怕只会造成一种“画虎不成反类犬”的结果。

综观本次田沁鑫版《桃花扇》的媒体宣传上，主要是集中在三个主题上：一、以导演为中心的戏曲演出；二、新一代演员的青春演出；三、跨国艺术的相互结合。因此当我们秉持学术探讨的角度，来衡量整场演出的功过得失之余，更应该针对这三项所谓的特点，以平实公正的目光来进行深沉的反思。自古以来，中国传统戏曲艺术都以“表演中心制”为核心，主观性的演剧逻辑以及客观性的欣赏价值全部建立在演员表演的基础上，尤其是“晚清以来，雅部萎缩而花部勃兴，花部以演员为轴心，剧目和表演皆师徒相授，秘不示人，故师傅在一定意义上也就是导演。”[3]由此可见，传统戏曲乃属封闭性的民间技艺，外行之人绝难置喙其间。本次的《桃花扇》一反传统的清规戒律，居然采取“导演中心制”来主宰演出，倒也堪称壮举。然而“卿本佳人，何需妆彩”，才华横溢的老祖宗经历了七八个世纪的心血，早已将昆曲艺术推向成熟完美、千锤百炼的境界，如今真正需要改进的并非昆剧的舞台形式，而是如何提升我们这些子孙后代的艺术品味。在演剧中，导演刻意安排一些等待上场的演员静坐在表演区的两厢（等于是坐在舞台上的观众，有如文艺复兴时期西方剧场中的陋习），并且故意让后场人员在舞台之上公开穿梭。一叶知秋！由这里可看出导演本身对于传统戏曲的认知有所缺憾。普列汉诺夫说“任何一个民族的艺术都是由他的心理所决定，他的心理是由他的境遇所造成的…”[4]。其实，中国戏曲舞台上的随意性是源于老百姓的生活模式以及对于表演场所的因地制宜，而绝非有意摆弄出来的造作姿态，如果舍本逐末的一味强调这种

“疏离效果”，肯定就会造成欣赏过程中的观演错位与虚实不分。就在这一项本质性概念的错误引导下，不仅传统戏剧中的某些基本神韵，如亮相、扯四门、右进左出、引腔上场等，因此全部都被牺牲。更迫使文武场伴奏的位置不得不被迁移到舞台后方，而形成一种“卡拉OK”的伴唱方式，导致现场一再出现声韵失调的窘态。除此之外，苏绣工艺固然精美绝伦，但如果清一色服饰上的争奇斗艳与百花齐放，难免会发生夺朱乱雅、主从不分的现象，完全违背“红花绿叶”的舞台规则。例如：李香君、福王、李贞丽登场的一瞬间，观众确实无法从诸多婢女、太监中寻找出哪个才是正角。关于传统戏剧中“捡场人”的角色定位，在历来的典籍书册中早有论断，当不由后辈在此赘述。然而，本次《桃花扇》中的工作人员却身穿素面长袍，脸庞上涂抹成俊扮彩妆，脚上踩着整齐划一的步伐。晃错之间还以为他们在进行一项庄严的仪式，煞是令人费解其中“颠覆传统、解构经典”的逻辑性。

亚洲的戏剧似乎对于表演艺术的价值都抱持共同的观点，印度的舞剧、日本的歌舞伎与东南亚的傀儡戏咸认为主角演员必须经历至少二十年的磨练才能登场献艺，而中国传统戏曲也有“四十不成昆”的说法。由此可见，传统舞台的表演绝对是一门意识严谨的学问，更是一项精雕细琢的技艺，如果未能达到炉火纯青的地步就公然献演，结果只会自寻其辱与贻笑大方。近年来，传统戏剧受到影视娱乐的一再冲击，居然产生“错把冯京当马凉”的幻觉，以为高举“青春万岁”的大旗就可以号召观众回归剧场。于是从白先勇的《牡丹亭》到本次的《桃花扇》皆以“青春版”为演剧的主题，企图吸引一群附庸风雅的观众。但是事实证明这一种饮鸩止渴、拔苗助长的作法，非但未能获得预期人群的支持，反而造成老旧观众流失殆尽。昆曲的演出形式着重于“身腔合一、歌舞并济”，对于唱腔与身段的要求远超过京剧，因此演员若非多年经验的积累，确实难以达到艺术审美的标准。本次《桃花扇》的演员平均年龄为18岁，而主角的芳龄仅为16岁，以如此这般的阵容来演绎传奇名剧，其演出的成绩肯定想当然耳（对于这批年轻演员的舞台表现，本文不予评述）。戏剧乃是一种呈现于舞台之上的艺术，凡属呈现在观众眼内的一切都是表演（Performance）的一部分，而其中包含两个方面的意义：有形的表达（visible element）与无形的表达（invisible element），而这两种表达的意义互为因果关系，在舞台上不断地相互交叉感染，才得呈现整体性的表演

意义。然而，当前者的表现力度高于后者时，就可能沦于“形式大于内容”的肤浅；当后者的表现强度高于前者时，又不可避免的“内容大于形式”而显得枯燥无味。针对舞台表现的意义而言，不可讳言本剧《桃花扇》乃是以外在形式为发轫点，若是剥离它行之于外的各种亚戏剧元素，试问这一场演出还剩下多少艺术的价值呢？

近年来，国内影视圈兴起一股时髦的风气，就是凡事都要冠以“国际路线”的名头，才显得该项作品的份量十足。我们可以理解电影是世界共通性的视觉艺术，适当时机的借外力以自重，亦不失为扬名立万的一条捷径。令人感觉纳闷的是，这种概念居然也被移植到中国传统戏曲的园地。在本次《桃花扇》的宣传活动中，从头至尾没有提到原作者孔尚任的名字，却刻意标榜“三国专家造”的特点。我无法确认日本、韩国的“专家”究竟能捕捉几分昆曲艺术的精髓，却能十分肯定诗人余光中绝不熟稔传统戏剧，但演出单位还是将他的大名列为“文学顾问”。究竟这种数典忘祖、逢迎附会的意义何在呢？也许因为本剧准备前往台湾、日本、韩国巡回演出，所以东施效颦的采取所谓“国际路线”的模式，用以博取当地观众的好感。但如果基于这种逻辑推理，我又疑惑为何英国皇家莎士比亚剧团来中国演出时，他们不邀请中国的学者充当“顾问”或“专家”呢？难道中国研究莎士比亚的学者就不能够深获三昧，而外国人研究中国的传统戏曲就可以班门弄斧吗？由此可见，商业运作下的中国戏剧艺术市场，确实出现了许多陆离光怪的新鲜事，除了到处充斥着“万能导演”、“万能专家”之外，同时又添加了多项崇洋媚外的壮举。

《桃花扇》全剧共分四十折，为清代孔尚任经历十余年苦心创作的传奇剧，以复社名士侯方域与秦淮名妓李香君的爱情故事为主线，广泛而深刻地反映南明王朝灭亡的历史事实。本剧既然被称之为旷世名作，就肯定有其意义深刻的内在精神，而不可能只是一段缠绵悱恻的爱情故事。故事重心在最后一折“借离合之情，写兴亡之感”的意境，以抒发作者对末世既临的无可奈何、无可挽回的叹息。而本次田沁鑫版本的《桃花扇》主要在演绎男女之间的浓情蜜意，反而在关键性的两折《栖真》与《入道》草率收场，予人一种不知所云的感觉。改革开放以来，中国的戏剧舞台走上“重导演、轻文本”的浮夸路线，人们一味追求形而下的感观刺激，而忽略了形而上的精神内涵，甚至站在老祖宗留下来的文化遗产之前，亦不肯以恭谨谦逊的态度来面对之，着实令人叹

息。戏剧学者哈里泽夫说“戏剧本身有着双重性，或者说，戏剧有两个生命。它的一个生命存在于文学中，它的另一个生命存在于舞台上。”[5]事实上两个戏剧生命乃为共生并存的，其差别犹如人类的两支左右手，分别体现在戏剧本身赋予的内涵中，根本就不应该顾此而失彼。董健说“在中国古典戏曲中，有所谓‘案头之曲’与‘场上之曲’，就是指的戏剧这种存在方式上的差别。不过，好的戏剧作品应该同时具有很强的文学性与舞台性。古今中外那些经典的戏剧作品，都是既经得起读，又经得起演的。只供阅读而不能演出的戏剧作品与只能演出而无文学性可言的戏剧作品，都是跛足的艺术。”[6] 透过这些理论性的引导与阐明，再来面对当前浩瀚混沌、莫衷一是的现代戏剧领域，的确有提纲挈领、化繁为简之功效。可惜今日的戏剧工作者未能领会前人种树的苦心，肆无忌惮地追寻那种颠覆传统、解构经典所带来的虚幻快感。

一项很值得关注的现象“舞台形式的泛化”，正在全面影响国内的戏剧体质。姑且不论当前舞台是以“导演精神的发散”为重心，或以“文本精神的探索”为依归，传统戏剧以其特殊的个性不断向周边他类艺术进行发散、融合、对接、移植等手段，以图自救其剧场观众日益消逝的困境。其实，戏剧的“泛化”现象可以归结为一种对于传统戏剧艺术的反叛精神，也属于“物竞天择”定律下的必然趋势，更是直面现代人类社会生活形态的一种自我调节。对于这种状况，陈恭敏曾经指出“当前戏剧观还有一个变化，就是戏剧艺术正从外延分明的艺术向外延不太分明的艺术转化，这和戏剧从规则向不规则转化是相关关系的。”[7] 不可否认戏剧艺术经过多重泛化的过程之后，确实顺应了时代气息的表层趣味，亦展现出截然不同的舞台风貌。从正面而言，“文本精神”的泛化使得戏剧更能深层地探索人性，“导演精神”的泛化促使舞台越发地五彩缤纷；另一方面来说，泛化的结果亦不断在消弭传统戏剧的艺术本质与严谨个性，而使得人们对于“戏剧”的概念越趋模糊，对于“舞台”的定义益加笼统。本次演出的《桃花扇》就是这种“泛化精神”下的产物，而真正值得人们深思的是：这一场金玉其表、败絮其中的演出究竟有何意义呢？肩负戏曲艺术传承重任的江苏省昆剧院，究竟想要藉此表现哪些成果呢？这种技艺水平的演出，究竟足以代表中国的昆曲艺术前往“世界巡回演出”吗？

- 
- 
- [1] 李汉飞《中国戏曲剧种手册》第 276 页，中国戏剧出版社，1991 年版
- [2] 《论语》，述而篇。
- [3] 董健《戏剧艺术十五讲》第 175 页，北京大学出版社，2004 年版。
- [4] 普列汉诺夫《普列汉诺夫美学论文集》第一卷，第 350 页，人民出版社，1983 年版
- [5] 乌·哈里泽夫：《作为文学之一的戏剧》，第 250 页，莫斯科大学出版社
- [6] 董健：《戏剧性简论》
- [7] 陈恭敏：《当代戏剧观念的新变化》，《戏剧报》1985 年第 10 期